Grandes escritores latinoamericanos

13 Vicente Huidobro



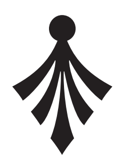
Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12





"La mia finestra a Firenze" (1917) del argentino Emilio Pettoruti (1892- 1971). El pintor pasó años en Europa a partir de 1913, cuando los artistas futuristas y cubistas revolucionaban el arte reaccionando contra las representaciones miméticas de la realidad. Sin adherir plenamente a esas vanguardias, Pettoruti reelaboró el impacto que ellas produjeron y creó un estilo propio que señaló nuevos caminos a la pintura latinoamericana



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
Prof. Silvina Marsimian
Redactora:
Prof. Sylvia Nogueira

Colaboración Especial:
Víctor Gustavo Zonana

Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

Vicente Huidobro



LA ESCENA AMERICANA

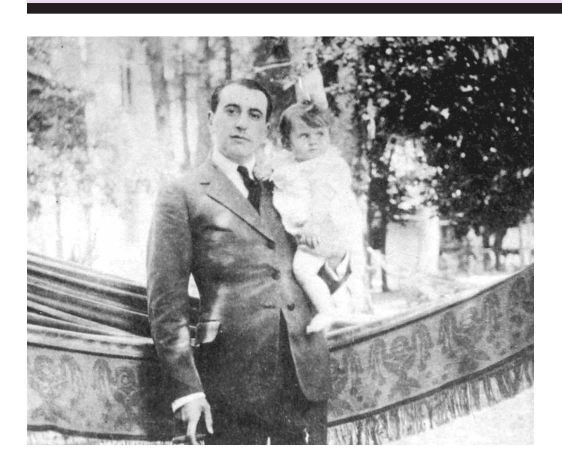




Montparnasse, el barrio más propio de los artistas en París, era lugar muy frecuentado por Huidobro

Vicente Huidobro (Santiago de Chile, 1893-1948) vivió escindido entre su patria y Europa. París le era una meta familiar por la distinción de su familia; España lo fue por la lengua y por la guerra civil que estimuló en muchos latinoamericanos la militancia republicana antifascista, expresada no solo en obras de arte sino también al empuñar las armas en esa contienda europea y, después, en las guerras mundiales. Eduardo Anguita, antologista de la obra de Huidobro y poeta él mismo, lo explica a propósito de la guerra que acabó con la vida de Federico García Lorca: "Ese acontecimiento sobrepasó los límites de lo nacional y lo individual. Muchachos de Chile y España nos encontrábamos y trabábamos amistad sin que nadie hiciera las presentaciones". En 1936, cuando el general Franco se levantó contra el gobierno republicano de España, Pablo Neruda se hallaba en Madrid y otros poetas chilenos expresaban artísticamente sus posiciones: Pablo de Rokha publica *Oda a la memoria de Gorka*; en 1937 Nicanor Parra se estrena con *Cancionero sin nombre*; en 1938 Gabriela Mistral dona los derechos de autor de su tercer poemario, *Tala*, a los niños que son víctimas de la guerra española. Por otro lado, el ambiente político chileno venía oscureciéndose desde principios de siglo con sucesivos golpes de Estado y represiones de levantamientos de trabajadores. En la década del '30 la agitación social, las milicias paramilitares y la propaganda anticomunista se agudizaron al fragor de efímeros ascensos de gobiernos socialistas, como el promovido por el militar Marmaduque Grove en 1932. Huidobro escribía en periódicos, de fugaz duración, financiados por oficiales jóvenes como los que siguieron a Grove y acusaba por igual "a la antigua oligarquía chilena, que cometió muchos errores" y a la "nueva aristocracia de la banca, sin patriotismo, que todo lo cotiza en pesos"; en las elecciones presidenciales de 1925 la Federación de Estudiantes lo había proclamado candidato a la presidencia. Pero esa candidatura, un símbolo de su apoyo a los sectores progresistas y anticapitalistas chilenos, tenía su contrapunto más efectivo en la cultura. Huidobro funcionaba como una especie de misionero divulgador en el orbe hispánico (español y sudamericano) de las vanguardias artísticas con las que se codeaba en Europa. Eduardo Anguita, fascinado en su adolescencia por el vate, que fue comparado con Rubén Darío por su capacidad de renovación de la lírica castellana, aseguraba en su adultez que Huidobro "fue una especie de escándalo en un mundo donde dominaba el peso de la noche". En la casa del poeta en la calle Cienfuegos de Santiago o en la de veraneo en Cartagena se formaban tertulias en las que se discutían obras literarias o artísticas de futuristas, dadaístas, cubistas, surrealistas; el poeta fundaba y dirigía revistas en las que daba lugar a escritores de diferentes generaciones junto a colaboraciones de europeos como Pablo Picasso o André Breton; escribía crítica y manifiestos literarios que agitaban el panorama del arte latinoamericano, a la vez que le atribuían a este auténticas avanzadas, por ejemplo al plantear que el futurismo liderado por el italiano Filippo Marinetti, "sueño imperialista", no tenía nada de nuevo. Huidobro intentó imponer como anticipación de los planteos futuristas el "auguralismo" del uruguayo Armando Vasseur y al lema del italiano de que "Un automóvil de carrera es más bello que la Victoria de Samotracia", máxima que sintetiza cierta fascinación del arte de la época por los progresos de la ciencia y la tecnología, el poeta chileno contestó en sus *Manifestes* que "Si yo canto el avión con la estética de Victor Hugo, seré tan viejo como él y, si canto el amor con una estética nueva, seré nuevo". Más allá de las polémicas literarias, con artistas de su país y con los europeos, Huidobro desarrolló una estética, la del creacionismo, que concertó el arte iberoamericano con las primeras vanguardias internacionales del siglo XX.







Huidobro con su hija María Luisa, llamada como la madre del poeta, María Luisa Fernández Bascuñán, escritora que hizo un considerable aporte a la literatura femenina chilena

La biografía de Vicente Huidobro se difumina entre los esfuerzos propios y ajenos por hacer de su figura la de un precursor sudamericano de las vanguardias. Según el mismo autor cuenta en "Yo", una temprana autobiografía incluida en *Pasando y Pasando* (1914), habría escrito los primeros versos a los doce años, cuando su madre se los corregía. Ella incentivaba la escritura de su hijo espiritual y materialmente, financiando ediciones o empresas como las de las publicaciones culturales. En reconocimiento del impulso poético de Rubén Darío a las letras castellanas, Huidobro llama *Azul* a la revista que dirige en Santiago de Chile desde 1913 y que le sirve de bastión para discutir a críticos literarios que consagran sus opiniones en diarios tradicionales como *El Mercurio*. Apoyado por la riqueza de su familia y educado en colegios jesuitas, va destacándose en su patria natal con declaraciones como las de *Non seruiam* (en latín, "no seré esclavo"), manifiesto artístico que proclama la independencia del artista respecto de la naturaleza, libertad que puede sintetizarse en una de las frases que proclamó en una famosa conferencia que dictó en el Ateneo Hispano de Buenos Aires en 1916: "Toda la historia del arte no es más que la historia de la evolución del hombre-espejo hacia el hombre-dios", es decir "el artista creador absoluto". Viaja por entonces a Europa y en 1917 publica doce poemas en *Nord-Sud*, revista fundada ese año por Pierre Reverdy, poeta francés íntimamente relacionado con artistas de las vanguardias como Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara, André Breton, Pablo Picasso. Con Reverdy, y con cualquier otro que le niegue ser precursor de ideas como las del creacionismo, Huidobro se enfrenta polémicamente, discutiendo acusaciones como la de antedatar obras suyas para simular que fue el primero en experimentar ciertas renovaciones estéticas. En 1918, presenta los poemas de *El espejo de agua* en Madrid, como segunda edición de una primera que habría realizado en Buenos Aires; en la capital española hace amigos, difunde las vanguardias parisinas y su propia estética. El poeta y ensayista español Guillermo de Torre reacciona con trabajos ("La poesía creacionista y la pugna entre sus progenitores", "Literaturas europeas de vanguardia") en los que argumenta para desmentir las anticipaciones artísticas que Huidobro se atribuye; este le replica tratándolo de ex discípulo "que solo puede gustar a Dios y a sus santos". El chileno sostiene siempre su singularidad; en 1920, por ejemplo, Tristan Tzara, poeta y ensayista de origen rumano que lideró el dadaísmo, quiere incluir en una antología de esa vanguardia poemas de Huidobro, pero este aclara que él no pertenece a ese movimiento. La extravagancia del poeta se alimenta también con anécdotas más personales, como la de su desaparición en 1924, cuando estaba radicado en París. Su esposa recibió un anónimo que le avisaba que su marido estaba preso; cuando apareció, él dijo que había sido secuestrado por ingleses que le reclamaban que dejara de actuar contra el imperialismo británico (por ejemplo, con libros como *Finis Britannia*). La policía desestimó las denuncias del artista (sospechado de haber disfrutado de una fuga amorosa), pero él redobló su denuncia ante la prensa francesa, acusando a las autoridades de impericia. Se especula que por sus excentricidades Huidobro perdió en esa época amistades, como la que intensamente había desarrollado con el pintor Juan Gris. En 1925, regresó a Chile y se enamoró de Ximena Amunátegui, una joven cuya familia impidió el romance; Huidobro retornó a París por un tiempo pero volvió a su tierra y raptó a la muchacha para formar con ella una nueva pareja en Europa; llamaron Vladimir al primer hijo, en homenaje a Lenin. De 1926 es *Vientos contrarios*, obra de ensayos y aforismos que se interpreta como explicación de Huidobro acerca de sus actitudes escandalosas en Chile, que no se habían reducido a privadas tramas amorosas: apoyó a sectores progresistas e hizo denuncias de fraudes políticos en su país con diarios que él mismo fundó, *Acción. Diario de purificación nacional*, *La Reforma*. En *Vientos contrarios* proclama: "Los jóvenes se equivocan mucho menos que los viejos porque los jóvenes hablan y obran en nombre de algo positivo: sus instintos, su organismo", "No poder ejercitar la rebeldía es la única muerte verdadera". En 1932, regresó a Chile, después de un perí-




Los vanguardistas Tzara, Eluard, Breton, Arp, Dalí, Tanguy, Ernst, Crevel, Man Ray, a quienes Huidobro conoció en Europa

odo de intensa producción en Europa, en el que había alternado, especialmente entre Madrid y París, sus publicaciones de ensayos y poesías en múltiples revistas; de sus libros de esta etapa se destaca su obra más consagrada, *Altazor* (1931). En su patria, y a pesar de las bombas y atentados que enfrentó cuando editaba sus diarios denuncialistas, retoma su activismo político. Por entonces se inicia una polémica, persistente y plena de todo tipo de insultos, con los poetas chilenos Pablo de Rokha y Pablo Neruda. Nunca parece haber quedado claro el motivo del enfrentamiento, vinculado con rivalidades literarias o con disputas al interior del comunismo, al que los tres adhirieron, pero la intensidad de los ataques implicó a otros artistas que, en el contexto de la guerra civil española, promovían la unidad entre quienes apoyaban la causa republicana. La causa más reconocida fue el lugar que cada uno de los tres polemistas ocupó en una *Antología de Poesía Chilena Nueva* que Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim prepararon en 1935. Neruda, según Huidobro "haciéndose la víctima", logró el apoyo de poetas de la generación española del '27, quienes organizaron un "Homenaje a Pablo Neruda", un desagravio de este y un ataque a Huidobro, pero cuando Gerardo Diego y Juan Larrea (españoles que adhirieron al creacionismo) se negaron a firmar se borró la descalificación al agraviado. Terciaba de Rokha, autor de un *Neruda y yo* (1955), en el que recuerda el encono con su colega, "poeta burgués"; quedan cartas intercambiadas con Huidobro que atestiguan sus pugnas con "el señorito millonario" que escribe literatura "por lujo ocioso de rico": "Ya me aburrió la historia esta, Vicentillo. Además, yo no soy un cobarde como para pegarle en el suelo a una gallina que cacarea porque dice que ha puesto un huevo en Europa. ¿Refutar el charquicán de basuras de tus mentiras y calumnias? Pero si TODA TU OBRA es mentira y es calumnia y PLAGIO" (*La Opinión*, 3 de julio de 1935). En 1937, la Asociación Internacional por la Defensa de la Cultura, con firmas de César Vallejo y Alejo Carpentier entre otros, dirige una carta a Neruda y Huidobro para que depongan sus recíprocas actitudes hostiles, que se han percibido más radicales que las que enfrentaron a "Vicentillo" y de Rokha. En 1944, como lo había hecho en la guerra española, Huidobro se suma a los aliados de la Segunda Guerra Mundial, se divorcia de Ximena y se casa por tercera vez, ahora con Raquel Señoret, poetisa e hija de un diplomático chileno. En 1947, vuelto a su patria, el escritor padece un derrame cerebral que lo lleva a la muerte en 1948. Por su voluntad, fue enterrado en una colina frente al mar. Tal vez por convenciones fúnebres o quizá por una sincera reconciliación frente al fin ineludible, lo elogió más tarde Neruda, quien incluso en su discurso de recepción del Premio Nobel en 1971 siguió polemizando con Huidobro al afirmar que "El poeta no es un 'pequeño dios' (...) el mejor poeta es el hombre que nos entrega el pan de cada día: el panadero más próximo". Pero en *Confieso que he vivido*, Neruda asienta: "Huidobro murió en el año 1948, en Cartagena, cerca de Isla Negra, no sin antes haber escrito algunos de los más desgarradores y serios poemas que me ha tocado leer en mi vida. Poco antes de morir visitó mi casa de Isla Negra (...). Huidobro y yo hablamos como poetas, como chilenos y como amigos".




"Cafés de Montparnasse", grabado de Pierre Galle-en, que representa los más reconocidos de esa zona de París





Para la época en que Huidobro publicó su poema Ecuatorial *(dedicado a Picasso y pleno de motivos de la actualidad bélica e industrial), Giorgio de Chirico (Grecia, 1888-1978) pintó un* Héctor y Andrómaca *(1917), cuyos personajes parecen robots, "pero dando todo el conjunto la impresión de lo bellamente mecánico, de algo íntegramente creado y construido por el hombre", según el escritor chileno Antonio de Undurraga, defensor de Huidobro*

LA PRIMERA PALABRA

Los primeros libros de Vicente Huidobro marcan un camino poético que transita un romanticismo recuperado, modernismo y posmodernismo. *Ecos del alma* (1910), que el mismo autor calificó como "libro romántico, demasiado retórico y hueco" ("Yo", artículo autobiográfico de *Pasando y Pasando*, 1914), es una obra que se abre con versos de Bécquer para introducir poemas en los que domina la circunstancia personal (el aprecio por un profesor, el amor a su primera esposa) o el desarrollo de temas prototípicos del romanticismo, como el de la muerte, que no se representa temida ("Bajo esa verde y natural alfombra,/ ¡qué bien el cuerpo debe reposar! / En tanto al alma el más allá le asombra", "Al ce-

HISTORIA DEL ARTE

El poeta es un dios

En una conferencia dictada en Buenos Aires en 1916 y que Huidobro recupera en *Manifestes* (París, 1925), libro que se considera compendio de la teoría creacionista, el escritor explicó que la búsqueda poética desligada de la realidad se la sugirió "un viejo poeta indígena de la América del Sur (aymará), que dice: 'El poeta es un dios; no cantes la lluvia, poeta, haz llover' (...), aunque el autor de estos versos cayera en el error de confundir el poeta con el mago y de creer que el artista, para mostrarse creador, debe trastornar las leyes del mundo; cuando, en verdad, lo que debe hacer es crear su mundo propio e independiente paralelamente a la Naturaleza". Huidobro recuerda en *Manifestes* que en Buenos Aires "me bautizaron con el nombre de *creacionista* por haber dicho en mi conferencia que la primera condición de un poeta era crear, la segunda crear y la tercera crear". Consistente con su manifiesto *Non seruiam*, Huidobro caracteriza en "El Creacionismo" el poema como "algo que no puede existir en otra parte que en la cabeza del poeta; no es bello porque recuerde algo, no es bello porque evoque cosas que se han visto y que eran bellas, ni porque describa cosas bellas que tenemos la posibilidad de ver. Es bello en sí y no admite términos de comparación. No puede concebirse en otra parte que en el libro". Podría entonces señalarse como aspiración creacionista el abandono de la representación poética que es mímesis o imitación de la naturaleza, propósito que en realidad varios movimientos de las primeras vanguardias del siglo XX compartieron, incluso con movimientos de otros siglos, remontándonos hasta el poeta latino Horacio, quien en su *Arte poética* (*Epístola a los Pisones*) ya supo tomar cierta distancia de la preceptiva aristotélica. Este denominador común a varios vanguardistas es uno de los motivos que posibilitan las discusiones sobre si el creacionismo fue una doctrina que Huidobro completó antes de partir a Europa en 1916 o resultó de los contactos literarios que el poeta chileno estableció en el Viejo Continente. De ese debate derivan valoraciones diversas del movimiento generado por Huidobro y argumentaciones que comparan citas de él con las de Marinetti, Reverdy y otros, acompañadas con especulaciones de datación de ellas para intentar definir quién pudo haber influido sobre quién. Más allá de las disputas sobre las antelaciones, el hecho es que en el futurismo, el cubismo, el creacionismo, a pesar de sus divergencias, la representación no se concibe como

menterio”). Los ensayos de *Pasando y Pasando* exponen la reflexión del poeta sobre otras estéticas, distantes del romanticismo. *Las pagodas ocultas* (1914) revelan que el poeta ya ha emprendido la lucha contra las frases hechas a favor de figuras originales, especialmente de metáforas que establezcan correspondencias inauditas, imprevistas, “las relaciones más lejanas de las cosas”, correspondencias nunca vistas, como planteaban los simbolistas siguiendo a Baudelaire. Así la imagen poética se libra de su función de ilustrar conceptos preexistentes. Huidobro concibe la distancia entre su *Canciones en la noche* y *La gruta del silencio* (los dos textos, de 1914) como “mi evolución entre aquel primer libro romántico de los diecisiete años, *Ecos del alma*, y *La gruta del silencio*, libro que quiero y del cual estoy plenamente satisfecho”, según decía cuando todavía sus amores estaban destinados a cambiar. *Canciones en la noche* ejercita una preocupación por el vocabulario semejante a la del primer modernismo de Darío, con referencias sensuales, lujosas y decorativas a mundos exóticos en el tiempo o en el espacio (ambientes bíblicos, orientales). La preocupación por la forma poética se extiende en el caso de Huidobro al intento de hacer dibujos con los versos, como en 1918 lo cristaliza Guillaume Apollinaire con sus *Calligrammes* (1918). Los dibujos son figurativos, por caso, el de “La capilla aldeana”, que representa con las líneas de los versos una iglesia con su cruz. El dolor y la melancolía del bohemio desencajado en el mundo son pasiones que se van tematizando con mayor intensidad a través de estos primeros libros. “Ama tus obsesiones, aumenta tus martirios/ no olvides que en ti llevas un loto azul: el Arte” (“Coloquio espiritual”, *La gruta del silencio*) son versos que recuerdan algunos como los de “La fuente” de Rubén Darío (“Asciende por los riscos ásperos del orgullo, / baja por la constancia y desciende al abismo /cuya entrada sombría guardan siete panteras (...)/ Llena la copa y bebe: la fuente está en ti mismo”). En la búsqueda de imágenes nuevas, Huidobro explícitamente se inspira en estrategias de la poesía de Julio Herrera y Reissig: el poema “Amanecer poblano” de *La gruta del silencio*, por ejemplo, tiene como epígrafe unos versos de *Los éxtasis de la montaña*, del poeta uruguayo que en versos de tono

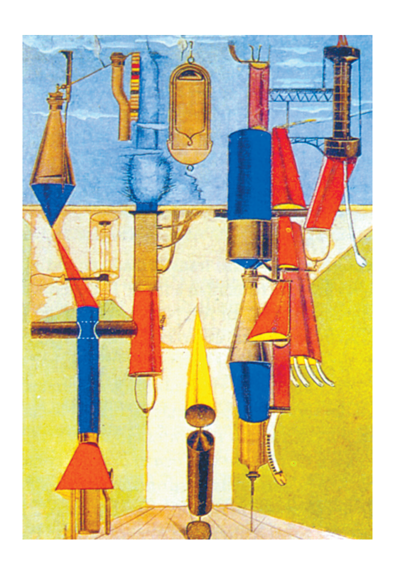


descripción sino como creación que debe sorprender y maravillar; el artista está dispuesto, en función de ello, a renunciar a ser comprendido. “Esser compresi non è necessario”, sostuvo Marinetti. “Crear un poema tomando a la vida sus motivos y transformándolos para darles una vida nueva e independiente. Nada anecdótico ni descriptivo. La emoción debe nacer de la sola virtud creadora. Hacer un poema como la Naturaleza hace un árbol”, declaró Huidobro en el prefacio a *Horizon carré* (*Horizonte cuadrado*), publicado en París en 1917 e ilustrado por el cubista Juan Gris. En *El espejo de agua* se encuentra un “Arte poética” que reafirma no solo que “el Poeta es un pequeño dios”, por su capacidad creadora de universos artísticos, sino que su trabajo debe ser guiado por una rigurosa conciencia (síntesis de la oposición teórica de Huidobro a planteos surrealistas como el de la escritura automática). Allí se asienta también un rasgo de estilo del creacionismo, la lucha contra el “adjetivo que mata”, que Huidobro explicó en *Pasando y Pasando*: “Que si hay una montaña, no sea una alta o encumbrada cima. Es preferible que sea una montaña que dialoga con el sol o con pretensiones de desvirgar a la pobre luna. Todo, menos alta o encumbrada”.





“Vicente Huidobro” (1922), óleo de Juan Gris (Madrid, 1887-1927). El rechazo de la descripción o la anécdota por parte de algunas vanguardias se opuso a veces a la creación de retratos, pero Huidobro incluyó el que le pintó su amigo cubista en la edición de uno de sus libros





"Demostración hidrométrica a matar por la temperatura" (1920) de Max Ernst, collage para el cual el artista extrajo los objetos representados de una lámina sobre aparatos singulares de un manual de Física

bucólico, virgiliano, personifica cada elemento de lo rural, en un panteísmo que proyecta en el ambiente las emociones del yo poético. Huidobro ensaya la técnica: "persignan el cielo las negras golondrinas" ("Paisaje crepuscular"). El poema extenso *Adán* (1916 o 1914, según Huidobro afirma en su *Manifestes* de 1925) reemplaza el panteísmo por la fe en la ciencia, por la aspiración de que ella y el arte confluyan: "Mi Adán no es el Adán bíblico, aquel mono de barro al cual le infunden vida soplándole la nariz; es el Adán científico. Es el primero de los seres que comprende la Naturaleza". Huidobro dedica el libro al escritor norteamericano Ralph W. Emerson, quien afirmaba que "El poeta es el único sabio verdadero". El Adán de Huidobro, con su mirada maravillada ante la Naturaleza y con su inteligencia que comprende el mundo al ordenarlo, da sentido a la tierra que, sin esa contemplación humana, va "rodando sola en el vacío negro... como una sonámbula". Adán habla entonces. Es el poeta y "La tierra santa de paz y de calma/ oyó en éxtasis la primera palabra/ y quiso acogerla para eternizarla". El poema celebra esa actividad creadora del hombre: "¡Oh, Padre Adán! Primera/ mirada comprensora sobre la amada Tierra. / Única comprensión verdadera, /porque todo miraba por vez primera/ libre de disquisiciones anteriores, / libre de herencias". Esa creación opone Huidobro a la "mitología de la máquina" que reconoce en Marinetti. Si en algo coincide con este el poeta chileno es en la valoración positiva del verso libre. En *Adán* Huidobro lo practica, además de valorarlo explícitamente: el verso libre, "mezcla de ritmos armoniosa en su conjunto y de versos perfectamente rimados en consonante o asonante (o en ambas rimas)", atiende a la perfección de la estrofa más que a la del verso en sí mismo.

CONTRAPUNTO

La creación de mundos alternativos

Albert Einstein fue, sin duda, una de las figuras señeras del siglo XX. En 1905 publicó "Sobre la electrodinámica de los cuerpos en movimiento", ensayo fundacional de la teoría de la relatividad en el que el lenguaje altamente específico o técnico se entrecruza con el ordinario; con la famosa frase de que "Dios no juega a los dados" excitó la discusión científica sobre las leyes estadísticas, cuestionando la posibilidad de dar cuenta de la realidad sobre la base de ellas; con la formulación de su teoría general de la relatividad cambió el marco teórico de la geometría euclideana por el de una no euclideana. El profesor Klimovsky sintetiza el impacto que implicó la producción teórica de Einstein: "En la relatividad general, geometría y física se ligan de tal modo que constituyen una sola teoría y cuando Einstein formula su famosa frase 'La geometría es física', está significando dos cosas: primero, que la geometría pasa a formar parte del cuerpo sistemático del saber físico y segundo, que las propiedades geométricas de los cuerpos son propiedades que dependen del comportamiento físico del universo y de los otros cuerpos que lo ocupan". Las reflexiones de la ciencia a principios del siglo XX, que se desarrollaban en un intento de superación de los modelos explicativos heredados desde la antigüedad, atrajeron las de los artistas inspirados por la capacidad de creación de mundos (de leyes explicativas, de perspectivas) que implica la ciencia. El interés artístico en la geometría y la ciencia se tradujo, por ejemplo, en las experimentaciones del lenguaje literario con el espacio de la página (los caligramas, por caso), con la atención a la posición de las cosas en el espacio de los cuadros, con la creación de interrelaciones inusuales entre componentes del "mundo real" comúnmente percibido. Las ciudades modernas, con su exhibición de avances tecnológicos, casi se convirtieron en objetos de culto; de una vanguardia artística como el futurismo suele destacarse su encomio de las máquinas y la velocidad. Pero la

UN VIAJE EN PARACAÍDAS

"Altazor o el viaje en paracaídas. Poema en VII cantos (1919)" es la presentación de *Altazor* en 1931. Esa edición, que contiene "un retrato del autor por Pablo Picasso", aclara en una nota que "Este poema ha sido publicado en diferentes diarios y revistas en fragmentos dispersos y sin orden. Es la primera vez que se publica en libro y completo". La distancia temporal entre 1919 y 1931 de *Altazor* es un caso más en las discusiones sobre si Huidobro es precursor de las vanguardias. Lo sostuvo él en vida y contraargumentaron sus detractores entonces; la crítica literaria posterior a veces toma partido por uno u otro bando, pero más allá de la fecha de composición, generalmente se considera que *Altazor* es su mejor trabajo. Un prefacio que presenta al yo lírico ("Nací a los treinta y tres años (...) Una tarde cogí mi paracaídas y dije: 'Entre una estrella y dos golondrinas'. He aquí la muerte que se acerca como la tierra al globo que cae. (...) soy Altazor, el gran poeta") introduce una serie de cantos que describen en versos libres un recorrido por la interioridad del yo, por la historia del poeta que no se desliga de la social ("Soy yo el que está hablando en este año de 1919/ Es el invierno/ Ya la Europa enterró todos sus muertos/ Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve/ (...) Soy yo Altazor el doble de mí mismo/ (...) El que cayó de las alturas de su estrella / Y viajó veinticinco años/ Colgado al paracaídas de sus propios prejuicios"). Ese viaje es también una travesía verbal que empieza con una advertencia del Creador a Altazor ("Creé la lengua de la boca que los hombres desviaron de su rol, haciéndola aprender a hablar... a ella, a ella, la bella nadadora, desviada para siempre de su rol acuático y puramente acariciador"), transcurre con ansiedad por alejar las palabras de los usos cotidianos ("Dadme dadme pronto un llano de silencio (...)/ Las palabras del poeta dan un mareo celeste/ dan una enfermedad de nubes") y termina liberándola de las formas que comunican significados convencionales ("Campanudio lalalí/ Auriciento auronida/ Lalalí/ Io ia/ i i i o / Ai a i ai a i i i i o ia"). En *Altazor*, se subraya la ambigüedad del símbolo tradicional del ascenso del poeta, que vuela –podría ejemplificarse recordando "Pegaso" de Rubén Darío– en ensueños hacia lo superior, que se alza como "Torres de Dios" o "pararrayos celestes" hacia el azur celestial: el paracaídas focaliza la caída angustiosa y reactualiza el motivo clásico del descenso de los héroes al mundo del más allá, de la muerte, de los enigmas desconocidos. La hazaña del poeta, el personaje Altazor que se explicita como doble del autor Huidobro, es devolver a la palabra su carácter primigenio, original, "puramente acariciador", que en el poema se concreta en aquellas formas anticonvencionales que semejan un balbuceo infantil. El discurso de *Altazor*, a lo largo del libro, se va liberando de las reglas del lenguaje. Siempre está intentando plantear sentidos que se distancien de la referencia mimética a la realidad y de los símbolos canonizados ("Los lobos hacen milagros/ En las



atención que las artes prestaron a las ciencias no debe entenderse como fascinación absoluta. También fue crítica, a veces irónica. Los bandos enfrentados en las guerras mundiales de la primera mitad del siglo XX orientaron el desarrollo de la ciencia, la tecnología y los mercados a la producción de armas bélicas sofisticadas, a la construcción de bombas y aviones cada vez más eficaces en su capacidad de destrucción. Resurgieron entonces con nueva fuerza nociones de apocalipsis, fin de la civilización humana, desastre irreversible; la desesperanza generalizada se matizó con la ilusión que concibió ese desastre como una especie de diluvio universal, a partir del cual se procreara una nueva raza o se regenerara un nuevo mundo. Las revoluciones políticas, que tienen en la rusa un paradigma del intento de creación de nuevos mundos sociales, constituyeron el contrapunto de la atención de los artistas. El término "vanguardias" que se aplica a un conjunto de –ismos (dadaísmo, futurismo, cubismo, surrealismo) de hecho se toma del vocabulario militar, con las connotaciones que la palabra acarrea en los discursos de Marx, Engels y Lenin, quienes, de una u otra manera, la utilizan para señalar sectores sociales que dan los primeros pasos en los caminos revolucionarios. El arte osciló, una vez más, entre ensimismamiento y compromiso político. En cada disciplina, la abstracción de la realidad se concretó a través de la experimentación con materialidades específicas (la palabra de la literatura; el color y la línea de la pintura) y con los límites de sus campos (la poesía se quiere visual, la pintura intenta ser lírica o metafísica). El compromiso político, por su parte, resultó en artes nacionalistas o en manifestaciones en contra de la injusticia social. Entre uno y otro extremo, nunca practicados de manera radical, los artistas confluyeron con científicos y políticos en la formulación de lógicas nuevas, con la voluntad de trascender los agotamientos humanos que desde cada área del saber humano se identificaron.

huellas de la noche/ Cuando el pájaro incógnito se nubla/ Y pastan las ovejas al otro lado de la luna"); el propósito se logra más eficazmente a medida que las frases abandonan progresivamente la preceptiva de la puntuación y la sintaxis, juegan con las reglas de formación de palabras para crear otras nuevas o se debilitan los nexos lógicos entre las proposiciones ("La cascada que cabellera sobre la noche/ Mientras la noche se cama a descansar/ Con su luna que almohada al cielo/ Yo ojo el paisaje cansado"; "Empiece ya/ La farandolina en la lejantaña de la montanía"). En la tensión entre el ascenso y la caída del poeta, entre el significado y la materialidad gráfica o sonora de la palabra, entre la referencia a la historia y la estética autónoma del mundo cotidiano, en *Altazor* se ha identificado tanto una obra creacionista como un trabajo que reniega de esa estética en la búsqueda de un lenguaje profético.

EL DOLOR CONTENIDO

En los libros que Huidobro produjo en Europa suele detectarse una doble tendencia de su voz poética. Como en *Horizon carré* y *El espejo de agua*, en *Poemas árticos* (1918), *Automne régulier* (1925), *Tout à coup* (1925), domina el intento de creación de un mundo independiente del mundo objetivo; en *Hallali* (1918) y especialmente en *Ecuatorial* (1918), por el contrario, se percibe más bien la tentación por el poema profético, las descripciones de desastres (asociables a los bélicos), los mensajes para los hombres del mañana, como realidades poéticas que en un futuro, al decir de Apollinaire, llegarían a ser verdades de la vida: "Siglo/ Sumérgete en el sol/ Cuando en la tarde/ Aterrice en un campo de aviación/ Hacia el solo aeroplano/ Que cantará un día en el azul/ Se alzará de los años/ Una bandada de manos/ CRUZ DEL SUR/ SUPREMO SIGNO/AVIÓN DE CRISTO".




"La galería de Milán" (1912), pintura de Carlos Carrà (Alessandria, 1881- 1966) que se considera la obra más representativa de su período futurista. Esta estética proponía cierta disolución del yo con la materia, postulado del que se distanció Huidobro en sus ensayos críticos

La síntesis de las dos tendencias podría verse en que el dolor del poeta, en particular por no hallar el lenguaje poético-profético, no se niega en la teoría del creacionismo, pero sí se impone que el artista no debe quedarse en el lamento.
En las obras que Huidobro compuso después de *Altazor*, la expresión reiterada de emociones inestables (entre la esperanza y la desilusión) se confronta con el rechazo de ese tipo de manifestación ("Has hablado bastante y no te agrada/ No te gusta mostrar tus vísceras secretas/ Y sin embargo vuelves a caer en ello", "Signo y Signo"). Las referencias a la historia social, no ausentes de las obras anteriores, parecen intensificarse en textos como *La próxima* (1934), novela que relata el enfrentamiento entre un hijo y un padre porque el primero opta por ir a Rusia para combatir el capitalismo, destructor de la civilización; con el tiempo, el padre le da la razón y llega a exclamar (en una frase que retoma versos de *Altazor*): "Rusia, la única esperanza". Otra novela, *Sátiro o el poder de las palabras* (1939), es protagonizada por un individuo que entiende que se salvaría de sus angustias entregándose a la lucha obrera, pero es incapaz de hacerlo; en los devaneos del personaje se ha interpretado una proyección de los conflictos del autor, un comunista cuya esencia sería más bien la de una anarquía aristocrática o burguesa. La tensión entre la expresión de un yo ensimismado que reflexiona sobre cuestiones metafísicas que lo angustian y la de una conciencia que quiere volcarse en la colectividad y se compromete con dramas políticos es preferida a la opción definitiva por uno de los dos polos de la dicotomía. Así se explica en el manifiesto titulado "Total": "Ninguna castración del hombre ni tampoco del mundo externo. Ni castración espiritual ni castración social". En estas dobles negaciones, se ha visto el rechazo de Huidobro tanto por una literatura "gratuita", "burguesa", como por la "proletaria" o "panfletaria". Son expresión de esta actitud los versos de *Temblor de cielo* (1931), *Ver y palpar* (1941), *El ciudadano del olvido* (1941) y *Últimos poemas* (1948, recopilación póstuma hecha por su hija Manuela). Progresivamente la frustración campea, aunque no desaparece de manera absoluta la fe en la propia grandeza: "Comprendido habría sido muy otro. Pero no pudo ser, acaso no debió ser (...) Ahora soy un fantasma de nieve, un sembrador de escarcha. Pero volveré trayendo en la frente el sudor de las nubes. Prosternaos vosotros los que no habéis pisado jamás el horizonte" ("Irreparable, nada es irreparable" en *El ciudadano del olvido*). La desesperanza final se ligó a una crítica generalizada de las vanguardias poéticas de su época, según quedó manifiesto en una carta de Huidobro a Juan Larrea, uno de los creacionistas españoles, en 1947: "Los hombres aman lo maravilloso, especialmente los poetas, y lo maravilloso ha pasado a manos de la ciencia. Los poetas se sienten tan huérfanos de maravillas que ya no saben qué inventar".



Huidobro y su desmantelamiento del lenguaje en *Altazor*

Todo lector de *Altazor* (1931) –libro que compendia la tentativa creadora de Vicente Huidobro– reconoce de inmediato la importancia progresiva que la experimentación verbal posee en su configuración. Huidobro altera los niveles del enunciado, juega con la sintaxis y la morfología hasta llegar, en el Canto VII, a un "lenguaje inicial", balbuceo adánico y grito agónico a la vez. En Hispanoamérica, esta tentativa posee al menos dos parangones emblemáticos: *Trilce* (1922) de César Vallejo y *En la masmédula* (1954) de Oliverio Girondo.

El sentido específico de la propuesta huidobriana debe entenderse en el contexto de una crítica a la razón occidental y de un deseo de representar un "mundo nuevo" desde una perspectiva múltiple. Un horizonte que resume, de manera poética, la herencia del psicoanálisis, la crítica a la física mecanicista de Newton efectuada por Einstein, la aceleración del tiempo y la interconexión de los espacios que permiten los nuevos medios de transporte y de comunicación, la renovación del aparato bélico y tecnológico, la extensión del universo figurativo de la fotografía y el cine.

Hay una crítica a la razón occidental por los límites que impone a la comprensión del mundo. Por ello el poeta propone en el Canto I: "Liberación, ¡Oh! sí liberación de todo/ De la propia memoria que nos posee/ De las profundas vísceras que saben lo que saben/ A causa de estas heridas que nos atan al fondo/ Y nos quiebran los gritos de las alas". La razón, sus coordenadas de sujeto, espacio y tiempo y su demarcación entre la esfera del objeto y la del sujeto cognoscente resultan ya inhábiles para captar la dinámica transformación del mundo. Por ello, al deseo de liberación se une la condena de ese orden perimido: "Malhaya el que mire con ojos de muerte/ (...) /Matad al pesimista de pupila enlutada/ Al que lleva un féretro en el cerebro/ Todo es nuevo cuando se mira con ojos nuevos".

Si el poeta –azor alto– puede ofrecer esta visión nueva es porque se encuentra en una situación privilegiada. En el "Prefacio", Huidobro redescribe la imagen del poeta que contempla la totalidad desde su torre, presente en la poesía de Darío y Lugones: "Veo las montañas, los ríos, las selvas, el mar, los barcos, las flores y los caracoles./Veo la noche y el día y el eje en que se juntan". Altazor es "Aquél que todo lo ha visto, que conoce todos los secretos (...)// el pastor de aeroplanos, el conductor de las noches extraviadas y de los ponientes amaestrados hacia los polos únicos". Y esa visión es también promesa de futuro, puesto que afirma con orgullo "tengo mi cerebro forjado en lenguas de profetas". El poema describirá así su viaje en paracaídas que





Víctor Gustavo Zonana, es doctor en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo. Investigador adjunto del Conicet. Profesor asociado de la cátedra de Literatura Argentina II (siglo XX) de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo. Entre sus libros, figuran: Metáfora y simbolización en Altazor *(1994);* Sueños de un caminante solitario. La poesía argentina de Juan Rodolfo Wilcock *(1998);* Orfeos argentinos. Lírica del '40 *(2001);* La poesía de Alfonso Sola González. Estudio. Antología de textos dispersos *(2004);* Eduardo Jonquières. Creación y destino en las poéticas del '40 *(2005)*

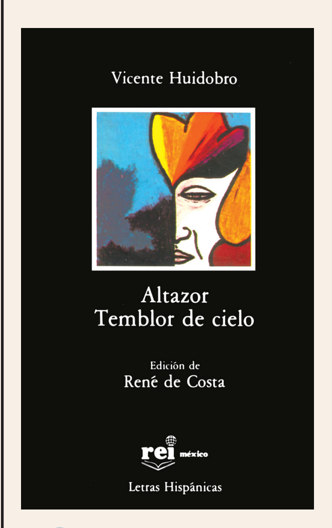
es, simultáneamente, una exploración en el abismo del misterio y una tentativa extrema de representación de esta experiencia mediante la gestación de un lenguaje poético nuevo.

Altazor percibe de un modo único. Si descubre la unidad de los contrarios, el eje en que se unen día y noche, ello es posible porque hereda las prerrogativas del *voyant* de Rimbaud. Solicita "(...) la llave de los sueños cerrados". Y posee la capacidad de incorporar y procesar de un modo absolutamente original la realidad: "El mundo se me entra por los ojos/ Se me entra por las manos y se me entra por los pies/ Me entra por la boca y me sale/ En insectos celestes o nubes de palabras por los poros", afirmará en el Canto I. En este canto, además, insiste en el modo en que su cerebro reprocesa la información dada de este modo novedoso. "Anda en mi cerebro una gramática dolorosa y brutal/ La matanza continua de conceptos internos (...)"; más adelante se define como "(...) un pecho que grita y un cerebro que sangra"; (su) "cerebro se torna sistro revelador" porque tiene "(...) cartas secretas en la caja del cráneo". Esa enorme capacidad de percepción y representación novedosa se expresa de manera contundente en la posterior alabanza de los ojos del canto IV: "Yo amo mis ojos y tus ojos y los ojos/ Los ojos con su propia combustión/ Los ojos que bailan al son de una música interna/ Y se abren como puertas sobre el crimen/ Y salen como cometas sangrientos al azar (...)".

Pero a esa situación de privilegio se le une su capacidad para representar fuera del marco conceptual que le impone su lengua. En efecto, la lengua importa una forma de presentar el mundo, útil y eficaz para los usos pragmáticos de la comunicación y para la determinación de un espacio común entre los interlocutores. Huidobro exige al lector salir de ese marco. Por ello afirma en el "Prefacio": "Se debe escribir en una lengua que no sea la materna" y por ello practicará, en el poema "el sport de los vocablos", resaltando así la dimensión lúdica que posee el arte para la vanguardia.

Huidobro logra esta forma de escritura, que se ajusta a su manera especial de comprender, gracias a la gramática dolorosa y brutal que reestructura una forma consolidada de representación. Ella le permite dislocar la sintaxis y la estructura de las palabras para descubrir asociaciones insospechadas y generadoras de sentido. Así, por ejemplo, la serie de transformaciones de las palabras "golondrina" y "rosiñol" en el Canto IV. Las expresiones "golonfina", "golontrina", "goloniña", "golongira" o "golonbrisa" generan, a través del juego derivativo, un conjunto de síntesis conceptuales que exploran el complejo campo de asociaciones vinculado al vuelo de la golondrina. El caso de "rosiñol" es aún más explicativo: por una parte se trata de un calco fonético tomado del francés. Pero a la vez, el calco le permite establecer una asociación original, en la que se combinan distintos sentidos, entre la visión del pájaro emblemático de la poesía –por su canto– y la escala musical: "Pero el cielo prefiere el rodoñol/ Su niño querido el roreñol/ Su flor de alegría el romiñol/ Su pie de lágrima el rofañol/ Su garganta nocturna el rosolñol/ El rolañol/ El rosiñol".

Esta manera de redefinir el lenguaje poético en *Altazor* explica el porqué de su proyección. Huidobro consuma una tentativa metapoética y metalingüística sin precedentes: realiza una crítica de la tradición poética en la que se sustenta; evalúa el sentido de su aventura programática y creadora; a la vez exhibe los límites expresivos de su lengua materna y los supera instaurando otras lógicas posibles al jugar con su potencial de combinación.





Altazor/Temblor de cielo *son dos obras que trabajan la elevación del poeta que reflexiona desde las alturas sobre el lenguaje y el mundo*





La travesía de la escritura

José Gorostiza (México 1901-1973) fue uno de los poetas llamados “Contemporáneos”, por la revista homónima que entre 1928 y 1931 produjo con Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet y Gilberto Owen, entre otros. Los “Contemporáneos” renovaron la poesía mexicana con sus propios versos, distanciándose del modernismo y recuperando la tradición nacional hasta Sor Juana y el arte precolombino; reforzaron esa tarea con la difusión de textos de otros hispanoamericanos (Huidobro, Borges, Neruda) y traducciones de escritores de otras lenguas, como T. S. Eliot o P. Valery. El grupo hizo una lectura, sesgada, de la obra de Darío y la dejaron manifiesta en ensayos críticos. Objetaban su decir demasiado, en especial sobre sí mismo, como se sintetiza en los versos de “Yo soy aquel que ayer no más decía”; sostenían, en palabras de Gorostiza, “una postura contemporánea que desea, si no librarse de la musicalidad, sí apagarla, resistirse a servirla” (“Notas sobre poesía”). De Gorostiza, probablemente el crítico más acérrimo de “la voz estentórea de Darío”, podría decirse en diversos sentidos que fue un poeta con vocación de silencio. Su obra publicada es breve: *Canciones para cantar en las barcas* (1925), *Muerte sin fin* (1939); *Poesía*, de 1964 y reeditada con algunas ampliaciones, recoge aquellos dos textos y algunos pocos poemas más no publicados antes en libro. El volumen *Prosa* (1969) expone ensayos y artículos del autor. *Muerte sin fin*, salvo por algunas producciones de ocasión como “Declaración de Bogotá”, fue





El escritor mexicano José Gorostiza

su verdadera última obra, después de 1939 no crea más. Se considera este poema largo la cúspide de su trabajo personal y del grupo de los Contemporáneos. Gorostiza tematiza el silencio, más allá de *Muerte sin fin*: “Esa palabra, sí, esa palabra/ que se coagula en la garganta/ como un grito de ámbar/ ¡Mírala, ay, tócala!/ ¡mírala ahora!/ Mira que, noche a noche, decantada/ en el filtro de un áspero silencio, / quedóse a tanto enmudecer desnuda” (“Preludio”, *Del Poema Frustrado*). La negatividad, en el léxico, en el uso de “no”, se expande y se aplica, por ejemplo, a liberar la palabra de la función de reflejar imágenes de la naturaleza (“Espejo no: marea luminosa, / marea blanca”). *Muerte sin fin*, que se abre con tres citas bíblicas que sugieren como temas del texto la palabra, la fusión con la divinidad y la muerte, postula a esta última sin un contrario dialéctico, sin oposición a la vida. La divinidad aparece sumida en un ciclo de muerte-muerte, “muerte sin fin”: “¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo, / es una muerte de hormigas/ incansables que pululan/ ¡oh Dios! sobre tus astillas,/ que acaso te han muerto allá,/ siglos de edades arriba,/ sin advertirlo nosotros,/ migajas, borra, cenizas/ de ti, que sigues presente/ como una estrella mentida/ por su sola luz, por una/ luz sin estrella, vacía,/ que llega al mundo escondiendo/ su catástrofe infinita”. El camino a esta conclusión sobre la muerte trasunta cierto barroquismo del poema, que se realiza no solo en la visión poética, que verdaderamente no halla cosa en que poner los ojos que no sea recuerdo de la muerte, sino también en el uso de recursos como el oxímoron característico (“esta muerte viva,/¡oh Dios! que te está matando”) o la alusión a Sor Juana y Góngora. La afirmación de la muerte de Dios, de la nada que envuelve también a la palabra poética, atraviesa ironías y parodias que representan la Creación como un acto circense en el que la palabra divina, generadora, se metamorfosea en un ridículo “Hop”. Solipsista, la voz creadora del poeta-dios que se va indagando a sí misma a lo largo de *Muerte sin fin*, asevera el silencio: “Y todo lo que vuela o nada, todo,/ se encoge en un crujir de mariposas,/ regresa a sus orígenes/ y al origen fatal de sus orígenes,/ hasta que su eco mismo se reinstala/ en el primer silencio tenebroso”. Como Huidobro, Gorostiza despliega una poesía que reflexiona sobre el lenguaje y lo desautomatiza desnudándolo de usos convencionales y referencias a “lo real”; al hacerlo, ambos indagan cuestiones metafísicas y redescubren la cualidad divina del poeta que desde tiempos remotos, con menos escepticismo, cultivaron los artistas.

Antología

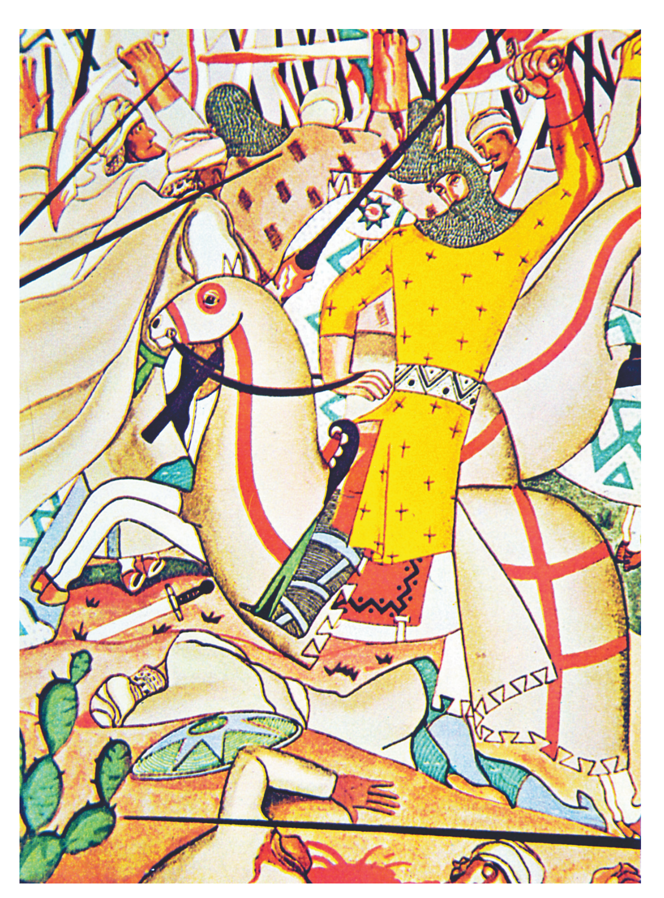


Ilustración de Mio Cid Campeador, *obra en prosa en la que Huidobro novela las acciones del héroe español*

ARTE POÉTICA

"Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas
Una hoja cae; algo pasa volando;
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.

(...)

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El Poeta es un pequeño dios".

Vicente Huidobro, *El espejo de agua*

"Era el tiempo en que se abrieron mis párpados sin alas
Y empecé a cantar sobre las lejanías desatadas

Saliendo de sus nidos
Atruenan el aire las banderas

LOS HOMBRES
ENTRE LA YERBA
BUSCABAN LAS FRONTERAS

En *Ecuatorial*

ALTAZOR

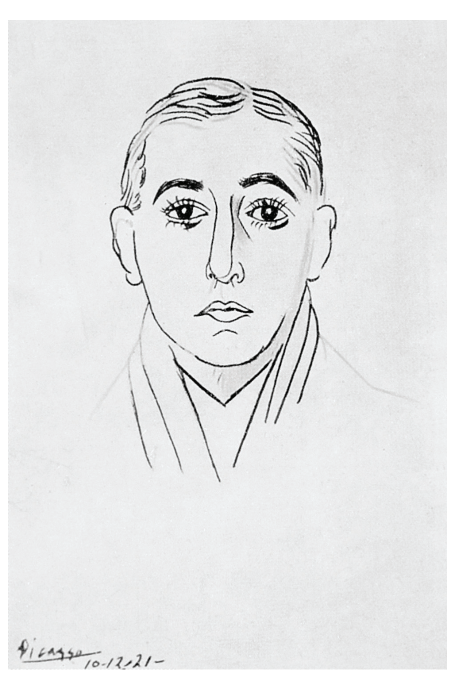
"(...) No hay tiempo que perder
Para hablar de la clausura de la tierra y la llegada del día agricultor a la nada amante de la lotería sin proceso ni niño para enfermedad pues el dolor imprevisto que sale de los cruzamientos de la espera en este campo de la sinceridad nueva es un poco negro como el eclesiástico de las empresas para la miseria o el traidor en retardo sobre el agua que busca apoyo en la unión o la disensión sin reposo de la ignorancia.
Pero la carta viene sobre la ruta y la mujer colocada en el incidente del duelo conoce el buen éxito de la preñez y la inacción del deseo pasado da la ventaja al pueblo que tiene inclinación por el sacerdote pues él realza de la caída y se hace más íntimo que el extravío de la doncella rubia o la amistad de la locura

No hay tiempo que perder
Todo esto es triste como el niño que está quedándose huérfano
O como la letra que cae al medio del ojo
O como la muerte del perro de un ciego
O como el río que se estira en su lecho de agonizante
Todo esto es hermoso como mirar el amor de los gorriones
Tres horas después del atentado celeste
O como oír dos pájaros anónimos que cantan a la misma azucena
O como la cabeza de la serpiente donde sueña el opio
O como el rubí nacido de los deseos de una mujer
Y como el mar que no sabe si ríe o llora
Y como los colores que caen de los cerebros de las mariposas
Y como la mina de oro de las abejas
Las abejas satélites del nardo como las gaviotas del barco
Las abejas que llevan la semilla en su interior
Y van más perfumadas que pañuelos de narices
Aunque no son pájaros
Pues no dejan sus iniciales en el cielo
En la lejanía del cielo besada por los ojos
Y al terminar su viaje vomitan el alma de los pétalos
Como las gaviotas vomitan el horizonte
Y las golondrinas el verano

No hay tiempo que perder
Ya viene la golondrina monotémpora
Trae un acento antípoda de lejanías que se acercan
Viene gondoleando la golondrina

Al horitaña de la montazonte
La violondrina y el goloncelo
Descolgada esta mañana de la lunala
Se acerca a todo galope
Ya viene la golondrina
Ya viene la golonfina
Ya viene la golontrina
Ya viene la goloncima
Viene la golonchina
Viene la golonclima
Ya viene la golonrima
(...)"

Vicente Huidobro, Altazor
En *Obras completas*, Santiago, Zigzag, 1964



Retrato de Huidobro, por Pablo Picasso, realizado en 1921

Bibliografía

Bary, David, *Huidobro o la vocación poética*, Granada, Universidad de Granada, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.

Behar, Henry, "Vicente Huidobro y la cara del mal". En: *Sobre el teatro dadá y surrealista*, Barcelona, Barral, 1970.

Camurati, Mireya, *Poesía y poética de Vicente Huidobro*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1980.

Caracciolo Trejo, E., *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1974.

Klimovsky, Gregorio, *Las desventuras del conocimiento científico*, Buenos Aires, AZ, 1995.

Montes, Hugo, "Vicente Huidobro". En: *Ensayos estilísticos*, Madrid, Gredos, 1975.

Pezzoni, Enrique, Seminario de Literatura Contemporánea, Instituto Nacional del Profesorado Joaquín V. González, 1983.

Stiehm, Bruce. "La iconicidad lingüística del lenguaje poético de Huidobro". En: *La Página.* Santa Cruz de Tenerife, Nº 38, año IX, Nº 4, diciembre-febrero, 1999-2000, pp. 21-32. Número monográfico: "Vicente Huidobro: La aventura plural", coordinado por la Dra. María Angeles Pérez López.

Teitelboim, Volodia, *Huidobro. La marcha infinita*, Santiago, Bat, 1993 (2da. Ed. Sudamericana, 2003).

Undurraga, Antonio, "Teoría del creacionismo". En: Huidobro, Vicente, *Poesía y prosa. Antología*, Madrid, Aguilar, 1967.

Yurkievich, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*, Barcelona, Barral, 1971.

Zeran, Faride, *La guerrilla literaria. Huidobro, de Rokha, Neruda*, Santiago de Chile, Ediciones Bat, 1992.

Zonana, Víctor Gustavo, *Metáfora y simbolización en Altazor*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1994.

Ilustraciones

P. 194, *Emilio Pettoruti*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, s/d.

P. 195, P. 197, Bougault, Valérie, *Paris Montparnasse*, París, Terrail, 1996.

P. 196, Zeran, Faride, *La guerrilla literaria*, Santiago de Chile, BAT, 1992.

P. 198, *Arte/rama volumen XI*, Buenos Aires, Codex, 1961.

P. 199, P. 207, Huidobro, Vicente, *Poesía y Prosa*, Madrid, Aguilar, 1967.

P. 200, *Summa Artis. Historia general del Arte*, t. XXXIX, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

P. 202, *Pinacoteca de los genios nº 46*, Buenos Aires, Codex, 1964.

P. 203, Archivo Privado VGZ.

P. 204, Huidobro, Vicente, *Altazor / Temblor de cielo*, México, REI, 1987.

P. 205, Archivo *Página/12.*

P. 206, Mainer Baqué, José-Carlos, *Atlas de literatura latinoamericana*, Barcelona, Jover, 1971.